

Mosaicos “romanos” en el cine. Consideraciones en torno a su uso a propósito de Espartaco

M^a LUZ NEIRA JIMÉNEZ¹

Universidad Carlos III de Madrid

Con motivo de un reciente estudio sobre la esclavitud en la Antigüedad y su tratamiento en la cinematografía² para las *IV Jornadas de Historia y Cine* en la Universidad Carlos III de Madrid, la revisión de algunos de los filmes con secuencias más representativas sobre los aspectos más significativos relacionados con la esclavitud y su contemplación detenida atrajo nuestra atención sobre determinadas imágenes que, más allá del tema objeto de análisis en aquel trabajo, reflejan, entre otros elementos, piezas y objetos propios de una escenografía destinada a la ambientación histórica del período romano, la utilización de mosaicos en *opus tessellatum*.

Su incorporación en un contexto determinado, como resultado de un proceso de selección, elección final de temas y motivos decorativos y disposición en una estancia concreta, en tanto tarea de asesores históricos e interioristas no ha sido hasta la actualidad susceptible de un análisis crítico, aun a pesar de las numerosas publicaciones sobre los distintos aspectos, episodios y personajes de la Antigüedad y, en concreto, del mundo romano llevados a la gran pantalla, según diferentes perspectivas, a veces incluso opuestas, y diversos objetivos³.

¹ Este trabajo es fruto, entre otros, de las investigaciones llevadas a cabo en el Proyecto de Investigación *Sociedad y Economía en los mosaicos hispanorromanos II*, del Programa Nacional de Humanidades, financiado por el MICINN (Ref. HUM2007- 61878). Asimismo se inscribe en la línea del grupo de investigación *Historia Cultural/Litterae*, (ref. 2008/00076/2001).

² M.L. Neira, “La esclavitud en la Antigüedad. Su imagen en la pantalla”, en *IV Jornadas de Historia y Cine*, B. de las Heras, V. de Cruz (eds.), Madrid, 2009, 11-28.

³ Sobre la Antigüedad en el cine, véase especialmente la obra de A. Prieto, *La Antigüedad Filmada*, Madrid, 2005.

A este respecto, el uso de mosaicos, en particular de *opus tessellatum*, se documenta en varias de las más famosas producciones cinematográficas que recrean en el sentido más amplio la antigua Roma⁴, aunque el límite de estas páginas nos obliga a concentrar el análisis en torno a los ejemplos plasmados en *Espartaco* (1960), de Stanley Kubrick, sin duda, la versión más célebre sobre el esclavo de origen tracio⁵ y uno de los mejores exponentes de aquella filmografía cuya evocación de la Antigüedad, lejos de implicar el interés por lo antiguo en sí mismo, responde como obra contemporánea a ideologías, tendencias, preocupaciones y planteamientos de su tiempo⁶.

En este sentido, aun con las salvedades que muchos historiadores⁷ han puesto ya de manifiesto acerca del tratamiento tanto de la figura histórica y, al tiempo, ya mítica de Espartaco como de la revuelta de esclavos y las condiciones de la esclavitud en aquella época, y aun con los condicionantes que una perspectiva contemporánea, de 1960, sobre la esclavitud supone, sorprende en la ambientación del film a cargo de Vittorio Tito Novarese, como asesor histórico, y Russell A. Gausman y Julia Heron, como responsables de los decorados, la ubicación de algunos mosaicos romanos y la elección de los temas decorativos, en particular los figurados, concretamente en tres escenarios distintos, en una de las estancias de la escuela de gladiadores dirigida por

⁴ Tema inédito, sobre el que un estudio de conjunto está en marcha.

⁵ Entre la abundante bibliografía sobre el personaje y las distintas versiones cinematográficas, con un análisis muy certero de la perspectiva de cada una de ellas, destacar los estudios de A. Prieto y en particular "El esclavismo en el cine", *FilmHistoria* VII, 3, 1997, 245-262, y "Miedo, menosprecio y castigo a los esclavos. Espartaco en el cine", *Rethymnon XXIX Colloque GIREA*, Besançon, 2004, 1-26. Asimismo sobre las consideraciones de carácter histórico a propósito de la versión de Kubrick, G. Fatás, "Espartaco, de S. Kubrick", en *Historia y Cine* J. Uroz (ed.), Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, Alicante, 2007, 5-41.

⁶ R. Gubern, *Historia del Cine*, Barcelona, 1969. Un punto de partida fundamental que en relación con determinados fenómenos y procesos propios de la Antigüedad explica cierta falta de fidelidad y una adaptación e interpretación de los mismos, más acorde con planteamientos coetáneos del film. Sirva como ejemplo concreto, el tratamiento de la *manumissio*, cf. M.L. Neira, "La esclavitud en la Antigüedad. Su imagen en la pantalla", *IV Jornadas de Historia y Cine* (B. de las Heras, V. de Cruz eds.), Madrid, 2009, 11-28.

⁷ A. Prieto, "Miedo, menosprecio y castigo a los esclavos. Espartaco en el cine", *Rethymnon XXIX Colloque GIREA*, Besançon, 2004, 3-17; G. Fatás, "Espartaco, de S. Kubrick", en *Historia y Cine* (José Uroz Ed.), Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, Alicante, 2007, 5-33, que incluye además un extracto de las fuentes escritas antiguas más relevantes, un resumen de las publicaciones modernas y un mapa histórico acerca de la revuelta de Espartaco y sus seguidores. Sobre Espartaco, destacar la obra de A. Guarino, *Spartaco. Analisi di un mito*, Nápoles, 1979, 13 ss., y más recientemente S. Bussi, D. Foraboschi, "Spartaco: il personaggio, il mito, la vicenda", *Sangue e arena*, a cura di A. La Regina, Roma, 2001, 29-41.

el lanista Lentulo Batiato (Peter Ustinov) en *Capua*, en el muro de la fachada, junto a la puerta de acceso al edificio principal de la citada escuela, y en el interior de la residencia de una *villa* propiedad de Marco Licinio Craso (Laurence Olivier), a las afueras de Roma.

En el primer caso, son varias las secuencias que muestran una de las estancias principales de la escuela, parece un *atrium*, con el *lararium* bien visible, dotado de un *impluvium* y abierto a un recinto interior al aire libre, desde cuyo pórtico Lentulo Batiato, a su regreso de las canteras de Libia, contempla la entrada en varias carretas de los esclavos allí recientemente adquiridos, la misma estancia que más tarde sirve de sala de recepción a Marco Licinio Craso, Marco Glabro, Helena y Claudia, para convertirse después en improvisado "palco" desde el que los citados huéspedes presenciarán el solicitado enfrentamiento a muerte entre el esclavo negro Draba y Espartaco (Kirk Douglas). En estas secuencias, a través de distintos planos, se observa con nitidez algunos de los elementos fundamentales de la decoración interior, entre los que destacan varios paneles de mosaicos policromos con representaciones de gladiadores, a una cierta altura sobre los muros.

Sin embargo, los estudios sobre mosaicos, —cuyo origen se remonta a los pavimentos de guijarros de época clásica, que, todavía muy en boga durante



Lám. 1. Fotograma del film *Espartaco* (1960). "Mosaicos parietales" en el interior de la Escuela de Capua.

la época helenística, terminarían cediendo protagonismo ante el desarrollo del denominado *opus vermiculatum*, preludio sin duda del auge posterior del *tessellatum* en la órbita romana— reflejan la impronta del helenismo⁸ y su decisivo influjo en el desarrollo de la musivaria romana de época tardorrepública y desvelan en lo relativo a los ejemplares más antiguos conservados en suelo itálico, en concreto en Roma y Campania y particularmente en Pompeya, en torno a finales del siglo II a.C., la obra de artistas y/o talleres originarios de los más célebres centros helenísticos, fueran grandes composiciones como el enfrentamiento de Alejandro Magno y el rey persa⁹ en la Casa del Fauno de Pompeya (VI, 12, 2), o el gran mosaico nilótico del Santuario dedicado a la Fortuna en *Praeneste*¹⁰, fueran pequeños *emblemata* también de la más auténtica tradición helenística, con temas igualmente nilóticos, teatrales o bodegones¹¹, y, junto a esta tendencia, el desarrollo de los denominados pavimentos de *crustae*¹², sin ir más lejos en la misma Casa del Fauno y en la conocida villa de los Misterios¹³, y de *opus signinum* en la denominada Casa Samnita de *Herculaneum*, entre finales del II y principios del I a.C., y la Casa del Bello *Impluvium* de Pompeya (I, 9, 1)¹⁴, donde aparece en combinación con *crustae* y *tessellatum*, el *opus* preferido ya en la composición geométrica, todavía policroma, que pavimentaba la estancia núm. 18 de la villa de *Volusii Saturnini* en *Lucus Feroniae*¹⁵, entre los años 60-50 a.C.; si bien, en el *opus tessellatum*, serían los esquemas geométricos bicromos en blanco y negro los destinados a adquirir mayor auge, incluyendo al principio en su centro un *emblema* policromo de tema mitológico, con la escena de Teseo y el Minotauro¹⁶

⁸ K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999, 5-18, 18-53, 53-73; B. Andreae, *Antike Bildmosaik*, Mainz am Rhein, 2003.

⁹ B. Andreae, *op.cit.*, 63-79.

¹⁰ G. Gullini, *I mosaici di Palestrina*, *ArchCl suppl. I*, Roma, 1956; P.G.P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leiden/Nueva York/Colonia, 1995; B. Andreae, *op.cit.*, 79-111.

¹¹ Entre los más célebres, además de los nilóticos y los relacionados con la iconografía del teatro, las representaciones de palomas, junto a una crátera, los bodegones de animales y frutos, los repertorios de peces, y el tipo del *asárotos oikos*, cf. B. Andreae, *op.cit.*

¹² Mencionados por Plinio (*NH*, XXXVI, 64, 189), como introducidos en tiempos de Sila, refiriéndose incluso a uno en concreto que hizo fabricar en pequeñas piezas para el santuario de Fortuna, en *Praeneste*.

¹³ K.M.D. Dunbabin, *op.cit.*, 54-55, láms. 52 y 51, respectivamente.

¹⁴ *Ibid.*, lám. 50, 53, respectivamente.

¹⁵ *Ibid.*, lám. 54.

¹⁶ Un tema de gran éxito en esta época, a juzgar por el número de hallazgos, cf. W.A. Dąbowski, *La mosaïque de Thésée*, (Nea Paphos II), Varsovia 1977, 49-50, 79-80, láms. 33-34.

en la Casa del Laberinto de Pompeya (VI, 11, 10), fechada entre los años 70-60 a.C., o disponiéndose a modo de orla en torno a una escena figurada en el *caldarium* de la Casa de Menandro¹⁷ (I, 10, 4), entre el 40-20 a.C., época a partir de la cual predominarían ya las composiciones geométricas y la bicromía en blanco y negro hasta el posterior resurgimiento de los temas figurados.

Asimismo, la decoración con mosaicos de paredes e incluso de bóvedas¹⁸, como una creación unánimemente atribuida a los romanos—quienes podrían, no obstante, haberse inspirado en la costumbre de incrustar objetos de piedras preciosas y semipreciosas documentada en el Egipto Ptolemaico según algunas fuentes literarias¹⁹—se circunscribió inicialmente a la decoración de grutas reales y artificiales de lujosas villas de los siglos I a.C. y I d.C., asociadas con las ninfas y las Musas y relacionadas en algunos casos con una fuente de agua, remontándose a mediados del siglo I a.C. los ejemplos más antiguos, que documentan como materiales empleados rocas volcánicas e incrustaciones de origen marino, como las célebres conchas del *cardium edule* y el *murex brandaris*, entre otros. Con el tiempo, se emplearía también el vidrio y se extendería a la decoración de ninfeos, especialmente en la península Itálica a finales del s. I a.C., documentándose más tarde el uso propiamente de teselas en el Columbario de *Pomponius Hylas* en Roma ya en época de Tiberio²⁰ y debiendo esperar, no obstante, a la *Domus Aurea* y a algunas residencias de la última fase de Pompeya para encontrar en sus mosaicos parietales representaciones figuradas, en concreto de tema mitológico.

A tenor, por tanto, de las tendencias musivas imperantes no sólo en la época precisa de la rebelión de Espartaco entre los años 73 y 71 a.C., sino incluso en la etapa anterior y posterior, salta a la vista que los citados paneles de gladiadores, bien delimitados por una orla de sogueado muy característica en los mosaicos, no se corresponden con aquel contexto histórico, máxime si,

¹⁷ A. Maiuri, *La Casa del Menandro e il suo Tesoro di argenterio*, Roma 1933, 146, figs. 56, 68-70.

¹⁸ F. Sear, "The earliest wall mosaics in Italy", *BSR* 43, 1975, 83-97. Asimismo, un resumen de conjunto, con sus principales características y ejemplos más significativos en K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of Greek and Roman World*, Cambridge, 1999, 236-253.

¹⁹ H. Lavagne, *Operosa Antra*, 405-411; K.M.D. Dunbabin, *op.cit.*, p. 236.

²⁰ Desde esta época, los mosaicos parietales y de bóvedas a los que también se refiere Plinio (*NH*, XXXVI, 64, 189), cf. nota 12, adquieren un mayor protagonismo, si bien los espacios preferidos siempre fueron ninfeos, fontanas y estancias en general vinculadas a las aguas. A partir, no obstante, de Constantino, decorarían también con gran profusión muros y bóvedas de imponentes mausoleos. cf. K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of Greek and Roman World*, Cambridge, 1999, 239-253.

además de todo lo expuesto, tenemos en cuenta que las representaciones de gladiadores en mosaicos, por supuesto de pavimento, se documentan en un período posterior, a partir de los siglos II²¹ y III y especialmente en el siglo IV d.C., según una corriente que refleja en el conjunto de la musivaria romana y en particular en la zona occidental del Imperio el creciente auge de la representación de escenas alusivas a la vida cotidiana, en cuyo conjunto se incluía todo tipo de espectáculos.

A este respecto, tan sólo un mosaico que pavimentaba una de las estancias de la villa de Dar Buc Amméra (Zliten), en la Tripolitania, con una orla decorada con figuras, entre otros, de gladiadores, sigue siendo objeto de debate en cuanto a su controvertida cronología, fijada según unos autores a finales del siglo I d.C.²², según otros en el siglo III d.C.²³, si bien es de resaltar que aun de confirmarse la fecha más temprana de los mosaicos de Zliten, las representaciones de gladiadores de la citada orla serían posteriores en más de un siglo a las incluidas, para mi asombro inicial, en *Espartaco*.

²¹ A esta fecha corresponde por citar uno de los últimos hallazgos, un fragmentario mosaico bicromo con representación de un gladiador hallado en la villa dei Quintilii, según el arqueólogo Ricardo Frontone.

²² Para S. Aurigemma, *I mosaici di Zliten, Africa Italiana II*, Roma, 1926, 131, seguido por P. Romanelli, "Riflessi di vita locale nei mosaici africani", *CMGR II*, París 1975, 275-278, las características fisionómicas y otros detalles de los *damnati ad bestias* insertos, junto a los gladiadores, entre las representaciones de espectáculos celebrados en la arena que decoran la citada orla abogarían por su identificación con prisioneros de guerra de origen africano, pertenecientes a la tribu de los Garamantes, quienes tras atacar en el año 70 d.C. *Leptis Magna* habrían sido perseguidos, y en cierto número presos, por efectivos de la *legio III Augusta*, encargada de proteger el limes africano, al mando del legado imperial Valerio Festo. M. H. Fantar *et alii*, *La mosaïque en Tunisie*, París, 1994, 23-24, menciona también la hipótesis de los Nasamons, que, como tributarios de Roma, se rebelaron en el año 85 d.C., siendo masacrados hasta la exterminación; mientras C. Vismara, "La giornata di spettacoli", *Sangue e arena*, Milán, 2001, 214, apunta a gentes de otras tribus líbicas, como los bereberes. Sobre la imagen de los prisioneros en la musivaria, cf. M.L. Neira, "La imagen del 'otro'. Representaciones de bárbaros en los mosaicos romanos del Norte de África", *L'Africa romana* 15, 2004, 877-893 y, en particular sobre el mosaico de Zliten, 878-884.

²³ D. Parrish, "The Date of the Mosaics from Zliten", *Antiquités Africaines*, 21, 1985, 153-158. Sin embargo, según ya he manifestado, M.L. Neira, "La imagen del otro. Representaciones de bárbaros en los mosaicos romanos del Norte de África", *L'Africa romana* 15, 2004, 883, nota 15, la identificación con individuos de una tribu u otra, en virtud de una serie de rasgos que refuerzan la relación con determinados acontecimientos históricos, no implicaría una estricta correlación cronológica, al plantearse la posibilidad de que estas representaciones hubieran sido concebidas para conmemorar las hazañas de un antepasado, con la finalidad, entre otras, de alardear de un pasado noble. En este sentido, la identificación con los Garamantes no supondría la inexcusable datación a finales del siglo I d.C., ni el rechazo a la teoría de los Garamantes si, por el contrario, se acepta la cronología en torno al siglo III d.C. defendida por Parrish.

Llegados a este punto, cabe preguntarse entonces por los motivos que habrían conducido a los artífices de la ambientación histórica y los decorados del film a una selección de imágenes alusivas a la gladiatura que, completamente al margen de los temas documentados en la época, aparecen además plasmadas en mosaicos parietales de *opus tessellatum*, para cuya creación y difusión quedaban décadas y más de un siglo, respectivamente, obviando, en cualquier caso, que no se trataba precisamente de un espacio de aquellos tradicionalmente decorados en sus muros y bóvedas con mosaico.

A juzgar por lo expuesto, la respuesta no se encuentra entre los parámetros de la década de los 70 a.C. en la que se rebeló Espartaco, ni en la época tardorrepública, ni en la Antigüedad, sino, a todas luces, en el marco de la contemporaneidad del que emerge la cinematografía y la proyección de *Espartaco*. Y en este sentido, los paneles de mosaicos con escenas de las luchas gladiatorias que decoran las paredes interiores de la estancia de recepción en la escuela de *Capua*, a una cierta altura para facilitar su visibilidad, recuerdan las imágenes de otro tipo de competidores y combatientes más modernos en soportes más actuales como la fotografía, que recreando un escenario real suelen formar parte tanto de la ambientación propia de recintos destinados en líneas generales al entrenamiento y la competición y en particular a la lucha y al boxeo, a cuyo género había dedicado Stanley Kubrick algunos de sus filmes anteriores, como de la decoración de despachos y residencias de quienes, quizás como agentes, representantes y/o entrenadores, habían contribuido decisivamente al éxito de sus representados, fuera cual fuese su actividad deportiva o incluso artística.

En esta línea, la incoherencia de la decoración musiva en el film podría explicarse en virtud de su perspectiva contemporánea, testimoniando hasta qué punto la recurrencia a la Antigüedad en el cine, máxime en *Espartaco*, es tan sólo un punto de partida, un auténtico pretexto, que permite abordar, suscitir y poner de manifiesto cuestiones y preocupaciones propias de una sociedad, un sector o un grupo, y coetáneas de cada proyección.

Según este planteamiento, cualquier precisión de carácter histórico-arqueológico sobre el tema que nos ocupa podría resultar infructuosa, ya que nunca entre los objetivos fundamentales del *Espartaco* de Kubrick, ni de la cinematografía como manifestación artística del mundo contemporáneo, debió figurar la fidedigna recreación histórica del contexto en el que se rebeló Espartaco.

Sin embargo, la precisión es obligada cuando afecta a la esencia misma de los mosaicos romanos, su consideración y valoración en la historiografía actual, distorsionando la visión que ya numerosos estudios particularmente en las últimas décadas han puesto de manifiesto. Pues, al margen incluso de las citadas divergencias con el contexto histórico de la época de Espartaco, la

utilización en una de las estancias de la escuela de *Capua* de mosaicos con representaciones de gladiadores supone en el film una concordancia evidente entre la funcionalidad del edificio y los temas figurados seleccionados para su decoración, contribuyendo a esa idea simplista y trasnochada del mosaico, en concreto del *opus tessellatum* con decoración figurada, como mera ilustración.

Las investigaciones de las últimas décadas, en cambio, desvelan un panorama mucho más complejo, donde no es posible deducir a partir del hallazgo de determinados temas en un mosaico la funcionalidad del edificio o la estancia concreta que pavimentaba. Entre otras razones, porque, tal y como ya se ha apuntado, la mayoría de los mosaicos romanos en *opus tessellatum*, incluidos por supuesto los característicos de la época de Espartaco, pavimentaban distintas estancias de edificios identificados no obstante como *domus* o *villae*, ligados por tanto al ámbito privado y doméstico²⁴ de los estratos más privilegiados de la sociedad, siendo realmente excepcionales los que aparecen en otros contextos, entre los que cabe mencionar los complejos termiales, de titularidad pública. A este respecto, baste citar, en lo relativo al tema que nos ocupa, las escenas de gladiadores, que aparecen en mosaicos de la citada villa de Dar Buc Amméra, Zliten²⁵, la villa de los *Quintilii*²⁶, la villa de Nennig²⁷, Augusta Raurica²⁸, Kourion²⁹ o los procedentes de *villae* de Roma, conservados en la Galería Borghese³⁰ y en el MAN³¹, mientras sirva como excepción los paneles del *munus gladiatorium* de Verona³², que se conservan en el Museo Arqueológico del Teatro Romano (Verona).

Su conexión con las esferas más privilegiadas de la sociedad y la propia génesis de la musivaria romana, que, requiriendo de una selección y elección final de temas y motivos y, después, de un proceso de adaptación al espacio a

²⁴ M.L. Neira, "La imagen de la mujer en la Roma imperial. Testimonios musivos", *X Coloquio Internacional de la AEIHM. Representación, Construcción e Interpretación de La Imagen Visual de las Mujeres*, Madrid, 2003, 77-80; M.L. Neira, "Aproximación a la ideología de las elites hispanas en el Imperio Romano. A propósito de la decoración musiva de sus *domus* y *villae*", *ANALES DE ARQUEOLOGÍA CORDOBESA* 18, 2007, 265-267.

²⁵ Cf. notas 22-23.

²⁶ Cf. nota 21.

²⁷ K. Parlasca, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlín, 1959, 35-38, láms. 36-39.

²⁸ V. Von Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basilea, 1961.

²⁹ D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, Nicosia, 1987.

³⁰ A. Blanco, "Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional", *AEspA* 23, n° 79, 1950, 127-142, figs. 5-7.

³¹ *Ibid.*, 1-11, figs. 8-9; *Catálogo de la exposición Mosaico romano del Mediterráneo*, Madrid, 2001, 94-95.

³² F. Sartori, "Verona romana", *Verona e il suo territorio* I, Verona, 1960, 473, 544-545; S. Bussi, D. Foraboschi, *op.cit.*, láms. 2-4.

pavimentar como obra exclusiva y por encargo, habría implicado en mayor o menor medida una cierta involucración del comanditario y en este sentido un reflejo más o menos evidente de sus pretensiones sobre gustos, inquietudes, nivel cultural, y/o preocupaciones, supone la consideración del mosaico, y en particular de las representaciones figuradas, como fuente documental acerca de las elites en la órbita romana, ya que, además de testimoniar las pretensiones a título individual de determinados *domini*, ofrece una imagen de las actividades e intereses diversos, identificados como valores propios de los sectores más poderosos de la sociedad³³.

Tras estas consideraciones, durante cierto tiempo algunos estudiosos creyeron identificar entonces en determinadas representaciones el reflejo y la impronta de gustos y aficiones por las actividades allí representadas de quienes como comanditarios decidieron bien iniciar la construcción de una residencia y su pavimentación, bien acometer determinadas reformas con la inclusión de nuevos mosaicos, aunque cabría precisar, no obstante, más que sus gustos al menos los imperantes como propios de determinado status social dominante³⁴. En esta línea, las escenas de *munera gladiatoria*, como aquellas otras relativas a los diversos espectáculos, podrían ser susceptibles de una interpretación destinada a explicar el gusto de un *dominus* por ese género de espectáculos o, en el caso concreto del film *Espartaco* y aun con todas las distancias insalvables ya comentadas entendiéndolo la sala de recepción como perteneciente a la residencia de Lentulo Batiato, en tanto miembro del *ordo* senatorial³⁵, aludir a la principal actividad de su propietario como reconocido lanista.

Sin embargo, el testimonio de algunos mosaicos revela relaciones más complejas entre comanditarios y los temas de su elección. El caso más notorio es el del mosaico de *Magerius*, hallado en Smirat (Túnez) y fechado a mediados del s. III d.C.³⁶, al incluir una prolija inscripción que narra con gran alarde hasta qué punto un personaje de nombre *Magerius* había costado los espectáculos en la arena, recreados en el mismo campo del mosaico —aquellos que enfrentaban a cuatro miembros de la asociación de los *Telegenii* con felinos

³³ M.L. Neira, "Cultura Escrita e Iconografía. Algunas reflexiones acerca de su relación en la musivaria romana", *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 3-4, 2003-04, 85-132; "Aproximación a la ideología de las elites hispanas en el Imperio Romano. A propósito de la decoración musiva de sus *domus* y *villae*", *ANALES DE ARQUEOLOGÍA CORDOBESA* 18, 2007, 263-290.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cn. Cornelio Lentulo Batiato, como personaje histórico mencionado por las fuentes, cf. G. Fatás, "Espartaco, de S. Kubrick", en *Historia y Cine* J. Uroz (ed.), Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, Alicante, 2007, 5-41.

³⁶ A. Beschtaouch, "Une mosaïque trouvée à Smirat", *CRAI*, 1966, 136-139; Idem, "A propos de la mosaïque de Smirat", *L'Africa romana* 4, 1987, 677-680.

ciertamente salvajes—, asumiendo incluso el pago bien especificado de estos auténticos *bestiarii*, con el indudable objetivo no sólo de dejar constancia de aquel espectáculo determinado, que habría tenido lugar en un día concreto y en el marco de una celebración precisa, o de la animación suscitada y el éxito obtenido, sino también, y muy especialmente, de su papel protagonista como auténtico artífice del patrocinio³⁷.

Una motivación bien explícita que en otros mosaicos no aparece de forma tan nítida, pero que obliga a considerar que muchas de las representaciones de *ludi circenses*, *ludi scaenici*, juegos a la griega y, por supuesto, de *munera gladiatoria* no responderían sólo o tanto al entusiasmo del comanditario por dichos espectáculos en sí mismos, sino también a una premeditada intención de hacer constar el patrocinio de ciertos eventos y dejar, así, su huella en la memoria.

En esta línea, el mosaico antes citado de la villa de Dar Buc Ammerà (Zliten) podría ser interpretado como el encargo de un *dominus* implicado de algún modo en la celebración de aquellos espectáculos narrados, bien como artífice decisivo en una supuesta victoria sobre tribus enemigas, bien como editor del *munus*, en cuyo transcurso, además de distintos enfrentamientos entre gladiadores, habría sido aplicada también la ejecución de la condena a varios prisioneros extranjeros; sin descartar, en virtud del posible desfase cronológico, que dicho encargo hubiera sido realizado por un descendiente de aquel hombre ilustre con el firme propósito de exhibir un noble y ancestral árbol genealógico³⁸.

El segundo escenario, la fachada de la escuela de gladiadores en Capua, es claramente perceptible en las secuencias que narran los inicios de la rebelión y, ante este hecho, la marcha imprevista de Batiato, conduciendo él mismo el carro destinado a trasladar a su esclava Varinia (Jean Simmons) a la residencia de su nuevo amo. En estas secuencias se aprecia a la izquierda de la

³⁷ La recurrencia a la individualización e identificación de los personajes representados parece dotar de mayor verosimilitud al evento objeto de la escena, quizás como una estrategia dirigida a reforzar el verismo y la autenticidad del suceso y, en consecuencia, la veracidad del patrocinio de *Magerius* en consonancia con el relato de la propia inscripción. Una idea que podría aportar información sobre las motivaciones de comanditarios que encargaron mosaicos, entre otros, como los de la villa romana de Bell-Lloch (Gerona) y *Barcino* con los aurigas bien identificados por sus nombres o los pavimentos conservados en Villa Borghese, con diversos gladiadores y *venatores*, y, en la misma línea, como en muchos de los mosaicos con escenas cinegéticas, con cazadores, siervos y perros identificados por un nombre propio. Sin embargo, este recurso no implica que la escena en cuestión reprodujera fielmente el citado acontecimiento ni tan siquiera su autenticidad, cf. M.L. Neira, "Aproximación a la ideología de las elites hispanas en el Imperio Romano. A propósito de la decoración musiva de sus *domus* y *villae*", *ANALES DE ARQUEOLOGÍA CORDOBESA* 18, 2007, 272-274.

³⁸ Cf. nota 23.

puerta de acceso un panel rectangular de mosaico que, a modo de cuadro, muestra como motivo decorativo la representación de un can, atado a una cadena, con una inscripción con la leyenda CAVE CANEM.



Lám. 2. Fotograma de Espartaco (1960). "Mosaico de *cave canem*" en la fachada de la Escuela de Capua.

Se trata de otra incoherencia, sobre la que no me extenderé al haber advertido ya como el origen de los mosaicos parietales y, en concreto, aquellos de *opus tessellatum* son muy posteriores a la época de Espartaco, además de muy diferentes. Sin embargo, la imagen seleccionada se basa en una conocida representación, no obstante propia de pavimentos, situados por su carácter apotropaico generalmente en el vestíbulo de las viviendas, concretamente en la Casa de *Paquius Proculus*, también llamada de *Cuspius Pansa* en la Via de la Abundancia³⁹, en Pompeya, durante la última fase de la ciudad, en torno al 50 d.C., y en la Casa del Poeta Trágico⁴⁰ (VI, 8, 5) entre el 63-79 d.C.

En *Espartaco*, en cambio, una mayor visibilidad habría condicionado de

³⁹ J. Clarke, *Roman Black and White Figural Mosaics*, Nueva York, 1979, 10, 19, fig. 5; *Ibid.*

⁴⁰ E. Pernice, *Die hellenistische Kunst in Pompeji VI: Pavimente und figürliche Mosaiken*, Berlin, 1938, 95; K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of Greek and Roman World*, Cambridge, 1999, 58, lám. 58.



Lám. 3. Mosaico de la casa de *Paquius Proculus*. Pompeya. Foto de la autora.



Lám. 4. Mosaico de la casa del Poeta Trágico. Pompeya.

nuevo su disposición en el muro, acaso inspirada por la lectura de Petronio, quien en su *Satiricon* (XXIX), no obstante más de un siglo posterior, relata, al describir la llegada y acceso a la casa de Trimalción, cómo "a la izquierda, al entrar..., había un perro descomunal, atado con una cadena: era una pintura sobre la pared; y encima, en letras mayúsculas, se leía: *cave canem*"⁴¹, un dato que parece revelador pues, frente a la costumbre documentada en los pavimen-

⁴¹ Petr. *Sat.*, XXIX: *Ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. Ad sinistram enim intrantibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat*

tos, la inscripción figura encima del perro y no debajo como en los mosaicos, si bien no es de descartar que la inserción del perro en un cuadro situado a la entrada respondiera en realidad a la influencia de una tendencia más contemporánea, según la cual, como resultado de cierta dosis de pervivencia y evolución desde su origen romano, la temible figura de un perro ladrando con referencia escrita y aviso explícito de su ferocidad en una placa bien visible sobre un muro en el recinto de fincas y casas, advierte, a la entrada, de la supuesta presencia de un perro guardián, al tiempo que la propia imagen se convierte en símbolo en sí mismo de protección.

Por último, en un escenario diferente, en la residencia de Marco Licinio Craso, y tras su "toilette", incluida la conocida conversación sobre las ostras y los caracoles entre Craso y su esclavo Antonino (Tony Curtis), aquel preceptor experto en lenguas, regalo del gobernador de Sicilia, aparece un gran corredor de acceso a una terraza, en el que destaca un pavimento bicromo en



Lám. 5. Fotograma de Espanaco. "Mosaico" de la residencia de Marco Licinio Craso.

pictus superque quadrata littera scriptum CAVE CANEM. Aun tratándose de una obra de ficción, podría pensarse en la posibilidad de que pinturas semejantes a las mencionadas en la entrada de la Casa de Trimalción hubieran podido decorar en realidad las paredes de algunas casas, sin embargo no se han descubierto indicios al respecto.

blanco y negro, también de *opus tessellatum*, con motivos geométricos en el campo central y figuras en los extremos.

A pesar de tratarse de un mosaico de pavimento y aparecer en la residencia de una *villa*, los motivos decorativos no corresponden con los documentados en la década de los 70 a.C., tal y como ya se ha expuesto al resumir las representaciones y temas propios de la etapa, adelantándose de nuevo al desarrollo y auge total de la bicromía, en las décadas en torno al cambio de era, y al protagonismo de los esquemas geométricos en los que más tarde se insertarían representaciones figuradas⁴² ya en el s. I d.C. Y, según se desprende de un análisis comparativo⁴³, ni tan siquiera los motivos geométricos parecen responder a los documentados en la musivaria romana.

⁴² K.M.D. Dunbabin, *op.cit.*, 56-58; J. Clarke, *op.cit.*, 10 ss.

⁴³ En ningún caso los motivos aparecen en los repertorios más completos, cf. C. Balmelle, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris 1985; VV.AA., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine, II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris, 2002.